

AZ UNGARESCA-FORMA A 16. SZÁZADI
HANGSZERES ZENÉBEN
(HAJDÚTÁNCOK AZ ALLEMANDE ÁLARCÁBAN)¹

Czidra László (1940–2001) emlékére

Az ungaresca-elvről az utóbbi években többször is szólhattam-írhattam.² Olyan kéttömbű vers- és dallamformákat soroltam ide, amelyek három, jól elkülöníthető félsorra végződnek. Ez a kiterjedt irodalmi és zenei rendszer évszázadokon átívelve fogta össze rokon metrumokat. Kialakításához nemcsak a középkori trubadúrok *frons-cauda*-szabályrendszere járult hozzá, hanem a reneszánsz kor hangszeres zenéje is. A magyar zenetörténet-írás számára különösen fontos, hogy tisztán lássuk a formaelv terjedésének és átalakulásának hullámain. Ezúttal egyik alapvető korszakáról, a 16. századi reneszánsz táncmuzsikáról szeretnék vázlatos összefoglalást adni, elsősorban Szabolcsi Bence egykori felvetéseit igazolva vagy kisebb vitákat folytatva velük.

A középkori európai muzsikában az ungaresca-elvet (mai ismereteink szerint) csak énekelt versek dallamában érhetjük tetten, sequentiáktól a vágáns és lovagi költészetig. Mindez nem jelenti azt, hogy ki kell zárni a hangszeres zenéből. Mivel azonban ennek fennmaradt repertoárja főként az olasz, francia és angol ud-

¹ A tanulmány *Az ungaresca-forma irodalmi és zenei háttere* c., 2004-ben megvédett PhD-disszertációm egyik fejezetén alapszik. Ez úton is köszönetet mondok zenei opponensem, Domokos Mária előzetes segítségével és bírálati szempontjaiért. További segítséget kaptam tánc történeti kérdésekben Szilágyi N. Zsuzsától és Kovács Gábortól.

² A legfontosabb strukturális összefoglalás: *Az ungaresca-forma hátteréről = Az Idő rostájában, Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, szerk. ANDRÁSFALVY Bertalan, DOMOKOS Mária, NAGY Ilona, munkatársak LANDGRAF Ildikó, MIKOS Éva, Bp., L'Harmattan, 2004, I, 397–414.

vari kultúrához kötődik, elég nehéz belőle más, populárisabb rétegekre következtetni. Nem-énekes ungarescáink vizsgálatát tehát kénytelenek vagyunk a 16. századdal kezdeni. Mivel a korabeli, magyar vonatkozású zenének igen kevés emlékét ismerjük csupán, s azt is javarészt külföldi forrásokból, érdemes először Nyugat-Európában vizsgálgatni. Az ungaresca-forma névadója ugyanis itt bukkan föl, a kor magyar(nak érzett) tánckarakterét jelezve. A dolgozat második részében a magyar vonatkozású darabokról szeretnék néhány új szempontot vitára bocsátani.

I. AZ ASZIMMETRIKUS ZÁRÁSÚ ALLEMANDE NYUGAT-EURÓPÁBAN

Az ungaresca-elv, illetve annak hangszeres dallamokra vonatkozó szempontjai a 16. század közepétől figyelhetők meg a nyugat-európai tánczenében. Ezek a dallamok zömmel az allemande néven ismert, népszerű tánc típusba tartoznak,³ melynek neve a franko-flamand muzsikusoktól és zeneműkiadóktól származik, akik a „német tánc” prototípusát látták benne.⁴ Maguk a németek többnyire egyszerűen Tanznak hívták, ritkábban népnévvel jelölték (*Teutscher Tantz*, *Westfäler Tanz*) vagy egyéb típusnéven emlegették. Bár a középkori muzsikából is ismerünk néhány páros lüktetésű táncot,⁵ a dallamtípus érettebb, nem-estampidaszerű⁶ alakja a 15. század második felében jöhetett létre. Nagyon valószínű, hogy az allemande csíráit részben a kora reneszánsz tánc-

³ Az ungaresca-csoport nemzetköziségére már SZABOLCSI Bence felhívta a figyelmet: *A XVI. század magyar tánczenéje* = Uő., *A magyar zene évszázadai I. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*, s. a. r. BÓNIS Ferenc, Bp., 1959, 165–166.

⁴ Az olasz kiadványokban *Tedescha* vagy *Ballo Tedesco* néven szerepelnek.

⁵ Pl. német dallamként (*Chançonette Tedescha*) jelölve: Timothy J. MCGEE, *Medieval Instrumental Dances*, Indiana, 1989, 35–38. sz.

⁶ Az estampida-elv nem strofikusan visszatérő egységekre épül, hanem változó dallammotívumokhoz kapcsolódó állandó refrénekre, melyek többnyire kétféle zárattal (ouvert, clos) zárják le a témafejeket.

könyvek *prolatio*-elmélete hozta „felszínre”.⁷ A változó ütemű dal-lamegységekből kombinált olasz ballók ugyanis rendszerint tartalmaznak egy *quaternaria* beosztású,⁸ páros lüktetésű táncszakaszt. Ez *saltarello tedesco*, azaz ‚német saltarello’ néven szerepel az elméleti munkákban.⁹ A tánclépés lényegében azonos az-
al, amit a XVI. században az *allemande* alaplépéseként írtak le.¹⁰

A 15. századi, szórványos emlékek szabályos rendszerré válójában csak 1540 táján rendeződnek. Az első „klasszikus” *allemande*-ok szinte egy időben jelennek meg Hans Neusidler *Ein neues Lautenbüchlein*-jében (Nürnberg, 1540)¹¹ és Jan z Lublina kéziratos lengyel orgonatabulatúrájában. Az *allemande*-ok világában már a kezdetek kezdetén nagyon fontos a vokális és instrumentális zene kapcsolata. Jelentős részük társítható német, németalföldi, kisebb részben francia és angol versekhez, s ez nyilván csak a jéghegy csúcsa. Az olasz reneszánsz zene átszilárdított *allemande*-jai (*balletto*) szintén gyakran énekelve szólaltak meg. Nem meglepő tehát, hogy már a korai *allemande*-ok között számos, hangszerre alkalmazott világi dalt találunk.¹²

Az *ungaresca*-elv kétféleképp hatott a német és lengyel *alle-*

⁷ A *prolatio*-kérdéskör zeneelméleti és koreográfiai háttéréről l. Kovács Gábor, *Reneszánsz táncok (Történelmi társastáncok)*, 2. kiadás, Bp., Garabonciás Alapítvány, 2002, 116–119. és másutt.

⁸ Teljes nevén: *tempus imperfectum prolatio minor*. Kovács G. 2002, 117.

⁹ A kortárs itáliai táncmesterek szerint az ilyesmi nemigen volt önmagában használatos – bár néhány, szisztematikusan *quaternaria*-rendszerű koreográfia is ránk maradt. Kovács G. 2002, 67.

¹⁰ Reneszánsz *allemande*-koreográfiákat csak Franciaországból és Angliából ismerünk. Kovács G. 2002, 305.; Richard HUDSON, *The Allemande, the Balletto, and the Tanz*, Cambridge–London–New York etc., 1986, I, 55–61.

¹¹ HUDSON 1986, I, 3.

¹² Erre SZABOLCSI hívta fel a hazai kutatók figyelmét (1959, 163.). Szerencsére gyakran incipittel szerepelnek a forrásokban, pl. *Wir trincken Alle gehen*. Christoph Löffelholz 1585-ös tabulatúrájából idézi Wilhelm MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils*, Leipzig, 1927, 182.

mande-okra.¹³ Az első, egyszerűbb út már a középkori nyugati, majd 16. századi magyar strófaépítkezésben megfigyelhető. Ilyenkor a kéttagú dallam második fele három ütempárból áll, közülük az első kettő gyakran azonos vagy egymás variációja. A legismertebb példákat idézve¹⁴:

Az allemande-okra énekelt verseknél ekkoriban néha a 2. fél-



sor változatlan visszatéréssel találkozhatunk. Az alábbi német dálnak gazdag hangszeres variációi maradtak ránk.¹⁵

¹³ Az allemande régi képviselőinek ritmikai képletgyűjteményét Ernst MOHR monográfiájában találhatják meg: *Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*, Zürich, 1932, I, 23–38.).

¹⁴ A) *Allemande (Bruysmedelijn)*, elsőként Tielman Susato *Danserye...* (Antwerpen, 1551) c., négyszólamú táncgyűjteményében jelent meg, alcím nélkül. Modern kiadása: Tielman SUSATO, *Danserye (Het derde musyck boexken) 1551*, Complete edition with commentary, ed. by Bernard THOMAS, London, 1993, 30. Számtalan korabeli változata fennmaradt, egészen a XVII. század elejéig. Vokális megfelelőinek bemutatását l. a *Camerata Hungarica* együttes Susato- és Phalčse-lemezén (Hungaroton SLPX 12194 és SLPX 12662). Variánsairól még l. SZABOLCSI 1959, 187–188.; HUDSON 1986, I, 37–38., 45.; MERIAN 1927, 248. Kissé átalakult lengyel változata: *Tańce polskie z tabulatur lutniowych* II., opr. Zofia STĘSZEWSKA, Kraków, 1966 (*Zródła do historii muzyki polskiej*, IX), 13. sz. (az ungaresca-forma megőrzésével); *Tańce polskie z tabulatur lutniowych*, I, opr. Zofia STĘSZEWSKA, Kraków, 1962 (*Zródła do historii muzyki polskiej*, II), 50. sz. (ungaresca, felaprózódó cándával).

¹⁵ *Was wölln wir...* Hainhofer, 1603. (Franz Magnus BÖHME, *Altdeutsches Liederbuch: Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert* [1877], Reprint, Hildesheim, 1966, 334. sz.) Hangszeres változatai: MOHR 1932, II. 36. kottapélda; MERIAN 1927, 204. (ugyanitt egy töredékes rokondallam is szerepel, 204–205.)



Az ungaresca legkorábbi felbukkanása lengyel földön egyidős az allemande-ével. Jan z Lublina orgonatabulatúrájában két olyan dallam található, mely magán hordozza a formaelvet. Mindkét tánc lassú tempójúnak tűnik. Egyiküknek incipitje van, tehát énekelhették (*Schephczyk ydzye poulyczy szydelka noszacz*), a másik címe egyszerűen *Ad novem saltus*, vagyis „kilenc ugrású [tánc]”. Mindkettőt proporció követi. A dallamok elütnek a német allemande-októl, inkább a 17. századi kelet-európai, moll hangsorú *choreák*hoz közelítenek, így joggal feltételezhetjük lengyel származásukat.¹⁶



¹⁶ A) *Ad novem saltus*. Johannes of LUBLIN, *Tablature of Keyboard Music*, ed. by John Reeves WHITE, Washington, 1966–1967 (*Corpus of Early Keyboard Music*, VI), Vol. 5, 36–37. A páros dallam második fele valószínűleg nem ilyen volt, hanem megmaradt a 2/2-es ütemezés, miként a dallam lemezfelvételein is így szerepel. B) *Schephczyk ydzye poulyczy szydelka noszacz*. Uo., 39–40.



Néhány további lengyel példa a 16. század végéről való, ezek részben a tiszta (hangról hangra egyező) imitáció elvét követik, részben a transzponált válasz jellegűét. Némelyik dallamnál bizonyosra vehető, hogy énekelt változata is volt.¹⁷



¹⁷ A) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 10. sz. B) [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 11. sz. Változata a 17. század elejéről: STĘSZEWSKA 1962, 22. sz.

Az alábbi táncokban az ungaresca-félsor szintén csak a dalamstrófa végén tér vissza, a „törzsanyag” azonban hosszabb a fenténél. A középkori énekelt költészetben találkozunk azzal a megoldással, ahol a két nyitósor után egy *középsor* következik, melynek szótagszáma többnyire megegyezik elődeivel. Az első példának két változatát közlöm; egyikük belső sorai azonosak, a másiké egymás variánsai, eltérő zárlattal. A zárósor az első változatban ismételve hangzik el. Figyeljük meg, mennyire hasonló építkezésűek a táncok: a nyitósorok kvinten zárnak, a középsor pedig magas járású, megéri a felső oktávot.¹⁸

The image displays three sets of musical notation for dance pieces, each consisting of two variants labeled A and B. The notation is written on a five-line staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first set of notation (top) shows a single melodic line for variant A, with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked above the staff. The second set of notation (middle) shows two staves for variant A, with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked above the staff. The third set of notation (bottom) shows two staves for variant A, with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked above the staff. The notation is written in a clear, modern style, with notes and rests clearly visible.

¹⁸ A) 1. *Allemaingne V.* Susato (1551); SUSATO 1993, 29. (más ütembeosztással); 2. *Ein gueter Danntz Der Petler*, XVI. század második fele; HUDSON 1986, I, 6., (a) kottapélda. Változatát I. MOHR 1932, II, 9. kottapélda, il-

A lengyel repertoárban szintén gyakori az oktávra lépő közép-sor, nemcsak az ungaresca-végű allemande-változatoknál, hanem a szimmetrikusaknál is.¹⁹ A következő csoport első dallama azért is figyelemre méltó, mert periódusait csupa „vendégszöveg” alkotja, melyeket az allemande karakteres képviselőitől²⁰ kölcsönzött a szerző. A harmadik táncot nyugodtan a Soproni virginálkönyv száz évvel későbbi magyar táncai mellé tehetnénk, s a 17–18. századi ungarescák egyik fontos jellegzetessége, az oktávzárlat is megfigyelhető.²¹



letve MERIAN 1927, 250. B) Almande, Phalése (1571, 1583), Pierre PHALČSE, *Löwener Tanzbuch. Allemanden, Branslen, Gaillardien, Passamezzien zu vier Stimmen (1571) II.*, hg. von Helmut MÖNKEMEYER, Wilhelmshaven, 1972 (Consortium), 4.

¹⁹ Pl. STĘSZEWSKA 1966, 24. sz.

²⁰ A 3. rész ereszkedő motívuma nagyon közel áll a Phalčse kiadásában megjelent *Allemande Bizarre* második feléhez. L. MOHR 1932, II, 23. kottapélda.

²¹ A) [*Polnischer*] *Tantz*. Matthaeus Weisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 12. sz. B) [*Polnischer*] *Tantz*. Matthaeus Weisselius (1591), Uo., 16. sz. C) [*Polnischer*] *Tantz*. Matthaeus Weisselius (1591), Uo., 32. sz.



A szintetikus²² ungarescák szintén megjelennek már a 16. század folyamán, s például a lengyel anyagban nem is ritkák. Az alábbi dallamocskában (1591) felfedezhetjük a 17. századi lengyel táncok egyik fontos karakterjegyét, a tripódikus kezdősort. Ilyenkor – az ismétléseket is számítva – a Vargyas-féle *frons:cauda* arány-pár²³ 6:12 ütem, vagyis pontosan 1:2!²⁴

²² Vagyis azok, amelyek második dallamrésze vagy szöveges félstrófája nem tart kapcsolatot az első féllel, hanem önállóan épül fel, akár újonnan érkező motívumokból.

²³ Vargyas Lajos a magyar népdalstrófák közt előforduló ungarescák kapcsán jegyzi meg, hogy az első és második félstrófa szótagszám-összegét és az ütemek számát is érdemes összehasonlítani. VARGYAS Lajos, *A világosan tagolt forma. Magyarság a népzeneben*, Forrás, 1982/XII, 34–38.

²⁴ [*Polnischer*] *Tantz*. Matthaeus Weisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 23. sz. Hasonló jellegű, tripódikus nyitású dallam uo. 28. sz.



Egy kicsit régebbi, ugyancsak szintetikus ungaresca Németalföldről származik, és talán énekelt változata is volt. A megismételt, 7+6-os nyitósor után három hetes kissor következik, vagyis a strófa izometrikus övezetben folytatódik, s így jut el a moll záróhangra.²⁵



Néhány emlék arra utal, hogy az ungaresca-elv stilizálódása az allemande világában már a 16. század folyamán megindult. Következő példánkban kitágulnak a hagyományos keretek, mivel a nyitósor második fele a tiszta imitáció „vers”-technikájával ismétlődik meg. A felsort felütéssel kezdődő négyütemes sorok jelennek, így a dallamstrófa referencialitása inkább a kis szótagszámú sorokból álló repridákra hasonlít:²⁶

²⁵ *Allemande danvers* (= *d'Anvers*). Phalčse (1571), MOHR 1932, II, 14. kottapélda. Hasonló jellegű dallam („szétrímelő” nyitósorokkal), a *Philidor-gyűjtemény*ből (1580-as keltezéssel): uo., 29. kottapélda.

²⁶ *Proficiat in lieben Herren...* Melchior Neusidler kiad. (1574); HUDSON 1986, 7., (h) kottapélda.



Az imitáció szabályának fenntartása mellett néha kísérleti megoldások is születtek. A 18. századi rokokó táncanyagban már nem lesz meglepő, hogy a nyitósor aszimmetriája pontosan viszszer a dallam végén. Az alábbi lengyel tánc nyitósora ugyan nyolc ütemből áll, ám az ütemek 3+2+3 arányban rendeződnek el,²⁷ s a dallam végén a három ütemnyi egység tér vissza.²⁸



A költészet bővülés-törvényei alól a zenei struktúrák sem mentesültek. Ha ugyanis egy ungaresca a belső sorokat duplázza meg – avagy hasonló sorpárt ékel be a meglevő után –, előfordulhat, hogy ezek újra nagysorokká kapcsolódnak össze, s csak nyomok-

²⁷ Ez a „dallamkiterő” nem egyedülálló a kor zenéjében, az egyik közismert *Branle de Bourgogne* például ugyanígy viselkedik. Népszerű kiadása Gervaise és Phalèse kiadásait követve, koreográfiával együtt: KOVÁCS G. 2002, 146–147. A dallamot dúdaszerű, hajdútánc-motívumokra emlékeztető vonásai miatt SZABOLCSI is közölte (1959, 203.).

²⁸ [Polnischer] Tantz. Matthaeus Waiselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 31. sz.

ban őrzik meg eredeti funkciójukat.²⁹ Ezzel az eljárással a dallamstrófa a toldott ungaresca típusához kerül közel.³⁰ A szétrímelt, túl szerteágazó formaalakulatokra végül mindig rátelepszik egy átlátható metaszerkezet, ezáltal lesz egyáltalán reprodukálható – például egy újabb versszakkal kibővíthető. A 18. század magyar költészetében ennek bizonyítékai lesznek Amade László rokokó dalai.

Az „újra-nagysorosító” a játék a 16. században még elég ritka, a 17.-ben már gyakoribb, de a magyarországi táncrepertoárban leginkább a 18. század során terjedt el. Korszakunkban azonban van egy fontos ösvény ehhez a dallamszerveződéshez: Balassi Bálint éneke a citerás lengyel leányról (*Szít Zsuzsánna tüzet...*), melynek rímszerkezete épp ilyen dallamot feltételez. A vers metrikai elemzésére egy korábbi tanulmányomban már kísérletet tettem.³¹ Most csupán két dallamot idéznék: egy német feljegyzésű lengyel és egy flamand táncot. Az elsőben a kissorok páronként azonosak (AA :||: bbcca), a második viszont áthidaló megoldást jelent a középsoros és a négy kissoros beosztás között³²:

²⁹ A *Báthori-tánc* egyik (Jacobidesénél rendezettebb) változatában épp ez történik, ami ezt a dallamcsaládot is közelebb hozza témánkhoz. Egy – tévesen Wojciech Długorajnak tulajdonított – anonim lanttabulatúrából (1619 k.) idézi STĘSZEWSKA 1962, 33. sz.

³⁰ Ezek XXXXy alakúak, s gyakran csak a dallam ütemarányai teszik őket ungaresca-elvűvé.

³¹ *Referenciális versformák Balassi Bálint költészetében = A szerelem költői: Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján (Sárospatak, 2004. május 26–29.)*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., Universitas, 2007, 97–118.

³² A) *Ein güttér polnischer dannz*. Christof Löffelholtz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN 1927, 187. B) *14. Allemande*. Phalčse (1571), MOHR 1932, II, 20. kottapélda. Az A)-hoz hasonló, izometrikus övezetű dallamtípusra példa még MERIAN 1927, 245.



Nemcsak a német, hanem a lengyel reneszánsz táncok közt gyakori, hogy az ungaresca jellegű belső és záró sorok nemcsak a dal-
lam végén bukkannak fel (ott elmaradhatnak!), hanem önálló, in-
tegrált periódusként. Szintén terjedelmes csoportot alkotnak azok
a táncok, melyeknek mindkét félstrófája három ütempárból áll.
Részletes elemzésük külön tanulmányt érdemelne, mivel sok szá-
lon kapcsolódnak a magyarországi zenéhez: ők szolgáltak min-
tául a 17. századi choreákhoz, ám a háromtagú korálokkal és át-
tételenen a Balassi-strófa rokonaival (pl. népénekekkel) is kapcsolatban állnak. Annyi bizonyos, hogy már a 16. század közepén vol-
tak három ütempáros nyitó sorú, ungaresca-végű allemande-ok. El-
ső, korai példánk háromsoros: nyitó- és záróegysége három ütem-
párból áll, a középsor pedig kettőből.³³

³³ *Allemaingne* I. Susato (1551); SUSATO 1993, 26. Hasonló megoldással ma-
jd a 17. században találkozunk gyakran, pl. Paul Peuerl *Dantzaiban*. MOHR
1932, I, 71–72.



Ebben a csoportban tehát az imitáció szabályai a reprimda (XXyyX) nagysor-visszatéréséhez közelítenek (de nincsenek előtte belső félsorok).³⁴ Az imitáció ugyanis a teljes nyitósorra, pontosabban annak arányaira emlékezteti a hallgatót. A 2. félsor szintje az 1. és a 3. közé ékelődik, eltérítve a dallam eredeti ívét. Ez a szimmetrikus középisorban is visszaköszön.

Az alábbi német táncdalocskát kidíszített, hangszeres átiratban ismerjük. Elöl és hátul egy-egy négyütemes sor határolja, közte egy háromtagú sor, *aab* jelleggel. Imitációs vonások inkább a két szélső nagysor közt figyelhetők meg.³⁵



A következő lengyel tánc felépítése azonos, de a nyitósorok közt összesen három nagysornyi háromtagú ungaresca-származék található. Az imitációs technika teljesen világos: a nyitósor 3-4.

³⁴ Az allemande-ok között elég sok „klasszikus” reprimdát találunk, pl. a híres *Allemande Lorayne*-t (angol változatát közli, koreográfiával együtt HUDSON 1986, I, 115.).

³⁵ *Es het ein Baur sein freylein vorlohren*. Christoph Löffelholtz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN 1927, 178.

üteme végigvándorol az összes soron (egyszer kissé átdolgozva és transzponálva tér vissza), csak másutt négy ütem előzi meg.³⁶ Az oktávzáródás itt is méltó a figyelmünkre.³⁷



*

³⁶ Hasonló jellegű, szintén lengyel dallam maradt fenn a *Muzyczne Silva Rerum* XVII. század közepi kéziratában is, ahol egy váltakozó ütemű dallamfűzerben az összes 2/2-es szakasz ungariscásan zárul (*Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku. Rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej*, przygot. Jerzy GOŁOS, Jan STĘSZEWSKI, o tańcach nap. Zofia STĘSZEWSKA, Kraków, 1970 [Zróżdła do historii muzyki polskiej, IX], 208. sz.) Később a *Linus-féle kézirat* (1786 előtt) egyik magyar táncában figyelhetünk meg ilyesmit. Itt egy motívumot adogatnak „kézről kézre” a hosszabb-rövidebb sorok. FALVY Zoltán ebben a középkori *estampida*-elv továbbélését látta (*A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény = Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára*, szerk. SZABOLCSI Bence, BARTHA Dénes, Bp., 1957, 441–442.).

³⁷ [*Polnischer*] *Tantz*. Matthaeus Weisselius (1591), STĘSZEWSKA 1966, 36. sz. Egykorú német változatát *Calluinischer Tannz* címmel, Christoph Löffelholtz 1585-ös tabulatúrájából idézi MERIAN (1927, 189–190.), 1605-ben pedig a lengyel Piotr Fabricius is lejegyzí (STĘSZEWSKA 1962, 21. sz.).

A ránk maradt tánc tankönyvek nem sok támpontot adnak az ungarasca-vizsgálathoz. A 16. századi allemande-koreográfiák nem tűnnek túlságosan bonyolultnak, s egy jó táncos valószínűleg kedve szerint alakította őket akár egy ungarasca-elvű dallamhoz. A zárósor koreográfiai értelmén viszont érdemes elgondolkodni a magyar népi gyerekjáték-analógiák miatt. Ott teljesen egyértelmű, hogy a tánc egyetlen „epikus” pillanata tartozik hozzá, pl. amikor a „róka” vezényszóra támadásba lendül. Az allemande-származékok között koreográfiával együtt maradt fenn a *Bruynsmedelijn*-téma egyik olasz feldolgozása, a Bassa Ducale (Caroso tánckönyvében szerepel). Itt éppúgy koreográfiai záradékként szolgál a záróformula. Az allemande páros ütemű zenei világához közel álló, régies körtáncok, a *branle*-ok³⁸ körében ugyancsak találunk ilyen figurát. Thoinot Arbeau tánckönyvében szerepel a *Branle d'Official*, mely dallamszerkezetét tekintve egészen közel jár az ungarasca-elvhez. Megismételt nyitósorát együtemes szekvenciák láncolata követi, végül egy imitációs, pontosan megismételt zárósor. A különbség mindössze annyi, hogy a belső sorocskák hatan vannak, így a strófa második fele a kétütemes záradékkal együtt szimmetrikus nyolcassá válik. A tánc lépései nagyon egyszerűek: irányonként egy sorozat „harangozás” a levegőben (négy ütemnyi balra, majd jobbra), a belső motívumokra ugyanennek változata (végig balra), a zárómotívumra viszont új elem következik: a férfiak átemelik a hölgyeket balról jobbra, végül az egész második félszakasz megismétlődik.³⁹ Nem volna meglepő, ha kiderülne, hogy ez a branle egy allemande-típusú dallamból ered.

³⁸ Több olyan dallamot ismerünk, melyet egyes források branle-nak, mások allemande-nak vagy tedeschanak mondanának. A magyar népzenevel is kapcsolatba hozható egyik *branle simple* pl. allemande néven jelent meg *Gervaise*-nél, holott nem sok köze van ehhez a típushoz. Egy másik példa: MOHR 1932, II. 26. kottapélda (ez is ízig-vérig branle – *Almande Spiers* álneven!).

³⁹ A tánc pontos koreográfiáját és lépéseit l. KOVÁCS G. 2002, 161–162.



II. UNGARESCA-FORMÁK MAGYAR VONATKOZÁSÚ DARABOKBAN

Térjünk vissza Magyarországra, s keressük azokat az kapcsolódási pontokat, melyek segítségével az ungarescák nyugat-európai „kirajzása” során a forma eljutott a hazai tánczenébe. A referenciális dallamoknak nyilván elég sok „erőfeszítésébe” került, mire áttörtek a magyar és kelet-európai zene hagyományának falain. A zene, főleg a hangszeres zene azonban sokkal rugalmasabban terjedt, mint az irodalmi forma, hiszen nincs „fordítása”. Kelő zenei ismerettel bármilyen muzsikusz meg tudta tanulni a dallamot (hallás után), s különösebb beavatkozás nélkül előadhatta.⁴⁰ Egy szöveg sokkal összetettebb módon jut el egyik nyelvből a másikba, hiszen *a versformát megtartó fordítás során analitikus szempontok keverednek az alkotói szuverenitásával*. A dallam ehhez képest valóban a „szelek szárnyán” jár, divathullámokhoz (pl. koreográfiákhoz) kötődik, de valójában kész *műveltségi panelnek* tekinthetjük, még a strukturális változások ellenére is. Az ungarecsa-formájú német vagy lengyel allemande-ok tehát akár valóban elhangozhattak Magyarországon, attól függetlenül, hogy az egykorú hazai dallamlejegyzésekből – a többi tánczenével együtt – jószerével hiányoznak. A készen kapott, nyugati és lengyel dal-

⁴⁰ Senki sem csodálkozik például azon, ha egy falusi zenekar a maga hangszerrein néhány műzenei darabot is játszik, melyeket vagy egy hajdani főúri szolgálatban tanultak, vagy a katonáskodás során, vagy másutt. A moldvai rezesbandák például manapság (hallás alapján, kivonatos formában) a *Dallas* c. filmsorozat főcímenéjét is repertoáron tartják a *sírbák* között...

lamok divat-esélyein kívül azonban lejátszódhatott az újragondolás, a tényleges recepció folyamata is. Tekintsük át a repertoárt, melyet a Nyugat magyarosnak érzett, s ilyen jelzőkkel örököltette meg.⁴¹

Az ungarasca-forma egyik legfontosabb megjelenési helye a 16. századi közép-európai populáris regiszterben, a hajdútáncok közt van. Miként Oskár ELSCHKEK írja, térségünk zenéjében a 16. század eleje óta intenzíven jelen van a *hajdú* (*hajduk*, *hejduk*, *hajdut*, *haidäu*, *hayducker*) szóalak, valamint a hozzá kapcsolódó szerepkör (nyájterelés, szabadkatonaság, a Balkánon török elleni betyárkodás). Ezt nemcsak politikai-katonai jelentőségük, gyakori említésük és ábrázolásaik jelzik, hanem a magyarnak nevezett, 16–17. századi dallamok is. Ezekben gyakori a bourdonkíséret, és az ungarasca-szerkezet is előfordul, egyéb vágáns jellegű formákkal együtt. Nemzeti hovatartozásuk számos vita tárgya volt korábban; úgy érzem, ha elfogadjuk a regionális zenei anyanyelv gondolatát, többre jutunk. Térségünk semmiképp sem szülőföldje ennek a szerkesztésmódnak, hiszen a nyugat-európai populáris zene is ismeri e formákat; tény ugyanakkor, hogy a 16–17. században be tudott illeszkedni régióink zenei köznyelvébe, s további évszázadokig benne is maradt. ELSCHKEK utal rá, hogy a folklór tapasztalatai felhasználhatók, akár a művek mai előadására vonatkozóan.⁴²

Az ungarasca kifejezést a szakirodalomban néha az összes ilyen jellegű hungarikum jelölésére használják, máskor viszont kifejezetten a Mainerio-féle dallam szerkezeti rokonaira.⁴³ Ez a ké-

⁴¹ Nyilván az allemande hazai, moll stílusváltozatáról tanúskodik a híres (kézirásos bejegyzés által ide vonatkozó) *Almande d'Vngrie* jelzője is (részletesen l. *Magyarország zenetörténete*, II, 483–483.). A továbbiakban: MZT.

⁴² Oskár ELSCHKEK, *Hajduken- und Hirtentänze in Geschichte und Gegenwart* = *Historische Volksmusikforschung*, hg. von Ludwik BIELAWSKI, Alois MAUERHOFER, Wolfgang SUPPAN, Kraków, 1979, 51–61. Ő a *Heiducken Tantz* csaknem egyező, zárómotívumot is tartalmazó, szlovák népi variánsát is közreadja (*Dám, dám, komu dám...*, 63.).

⁴³ A terminus jelentésváltozásáról: MZT II. 517–518.

sőbbiekben állandósult; BARTHA Dénes nyomán, aki e kifejezéssel bizonyos 18–19. századi dallamokat is jelölt. SZABOLCSI Bence használta elsőként formaelv-értelemben a magyar vonatkozású hajdútáncokra, mivel „Majd mindegyikben felismerhető az ún. vágánsritmus (főleg Paix ungarescájára jellemző), s ez a kanásznóta-képlet legtöbbször – mint Kodály megállapította – a sapphói sor formájával vegyül, hogy a rövid (többszörféle megismételt) strófazáró sorral körülírja magát a sapphói strófaképletet is”. A J. Paix-féle *Ungarescháról*, valamint a Susato- és Phalese-féle *Allemande Bruynsmedelijnról* a következőket írja: „jellegzetességük, hogy egy megismételt hosszabb (vágáns-) sort egy megismételt rövidebb (6, 7, 8-szótagú) sor, ezt pedig egy rövid strófazáró „pseudo-adonicus” követi. (Később közös képlete a 18–19. század egész sor népszerű magyar dalának-táncának s főleg Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében gyakori).”⁴⁴ SZABOLCSI megfigyelései kulcsfontosságúak – túl a szapphikus eredet nem meggyőző téziséen.⁴⁵ Kiváló érzékkel tapintott rá a hajdútánc-csoport zárómotívumára, egyben a Mainerio-féle *Unga-rescha* különállására.

Gondolatmenetét (további szempontokkal gazdagítva) DOMOKOS Mária vitte tovább a *Magyarország zenetörténete* II. kötetében.⁴⁶ A vizsgálat bevezetéseként mindenk előtt ütközteti GOMBOSI Ottó véleményét KODÁLY és SZABOLCSI álláspontjával. GOMBOSI a hajdútánc-csoportba kizárólag motívikus elvű dallamokat sorolt, melyek egy-két ütemnyi motívumok ismétléséből és egy megadott záróformulából állnak. Az Ungarescha szerinte épp csak túllép ezen a motívikus szerkesztésen. Olyan módon halljuk az egymás után sorjázó melodikus fordulokat, mint ha az ablak előtt elrepülő madarakat néznénk: egymáshoz fűződő viszonyuk és alakzatuk sem derül ki, legfeljebb az, hogy me-

⁴⁴ SZABOLCSI 1959, 167.

⁴⁵ Cáfolatáról I. CSÖRSZ 2004.

⁴⁶ MZT II. 473-530., a kérdésről részletesen: 517-522. A továbbiakban: MZT.

lyikük zárja a sort. *Ez az élmény nem referenciális tehát, hanem lineáris*: nagyon közel áll VADAI István +1-szabályához.⁴⁷ Ráadásul könnyen lehet, hogy ezek a dallamok jócskán leegyszerűsítve maradtak ránk, idegen zenei műveltségű lejegyzők jóvoltából, akik akaratlanul az ungarasca-forma (számukra már bejáratott) elvrendszerét vetítették rá a végmotívumot talán nem is tartalmazó táncokra, vagyis *referenciális mellékízt vittek beléjük*.⁴⁸ A sokat emlegetett analógia, a népzenei dudaapráják és a vonósbandák cifrái éppenséggel kizárólag motivikus szerkesztésűek,⁴⁹ a zárómotívumok majdnem mindig szimmetrikus helyzetben állnak⁵⁰ – hogy a tánc ne sodródjék ki sorkereteiből.⁵¹ A ránk maradt hajdútáncok viszont szinte mind jól elkülönülő záróformulával végződnek. DOMOKOS Mária érdekes táblázatban foglalta össze őket⁵²:

⁴⁷ Vadai István metrikai panelként írta le a +1 sorra vagy félsorra végződő 16. századi magyar strófákat. VADAI István, +1. (*Metrikai határjelölések a régi magyar versben*), ItK, 1991, 351-369.

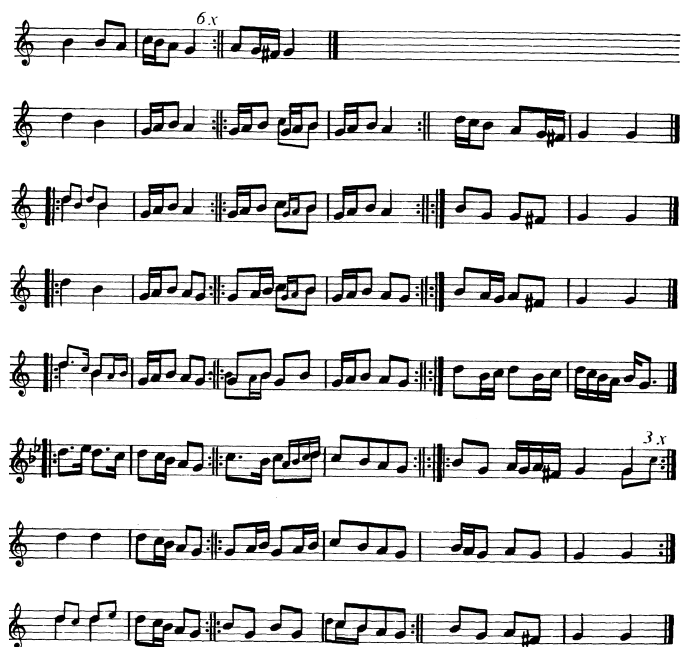
⁴⁸ DOMOKOS Mária felhívja a figyelmet arra is, hogy az ungarasca-elv „A kéziratos forrásokban egészen a verbunkos zene megjelenéséig követhető, a hangszeres népzeneben viszont nem. Míg a motivikus szerkezetű hajdútáncok nyomait a dudaapráják, közjátékok máig őrzik, az ungarasca forma a recens népi tánczenének abban a rétegében, mely a 16–17. századdal kapcsolatban áll, szinte soha nem jelenik meg, mert abban a periódusokból épülő, szimmetrikus formái elrendezés vált uralkodóvá.” (MZT II. 520.)

⁴⁹ MZT II. 519., történeti problémáiról és az ütempárok zenei jellemzőiről részletesen l. SÁROSI Bálint, *A hangszeres magyar népzene*, Bp., 1996, 68-78.

⁵⁰ Kivétel pl. SÁROSI 1996, 233. (*Függelék*, 5. dallampélda).

⁵¹ Ezt a 18. század végi, nagyszombati magyar táncok közt is megfigyelhetjük, ahol az ungarescás főtémát szimmetrikus cifrák fogják körül. Ugyanez vonatkozik a *Linus-féle kézirat* egyik codás magyar táncára. „A motívumismétlő, kiegészítő hajlam érvényesülése”-ről, befejezetlennek érzett, aszimmetrikus dallamok „kiegyenesítésé”-ről Mátray Gábor nyomán l. SÁROSI 1996, 70.

⁵² MZT II. 519., a dallampéldák pontos forrásának és változatainak feltüntetésével.



A záróformula szimmetriára vezető megismétlését (mellyel pl. a lublini *Hayduczkynál*⁵³ és az allemande néhány képviselőjénél találkozunk) csak egy dallamban figyelhetjük meg. Wolf Heckel magyar táncában a záróformula *háromszor* ismétlődik meg, tehát a végeredmény aszimmetrikus.⁵⁴

Visszatérve a motivikus hajdútáncok és a referenciális allemande-ok (köztük az Ungarescha) összehasonlítására, DOMOKOS Mária kiemeli: „A források tanúsága szerint a hajdútáncok ezen típusához nem járul proportio.”⁵⁵ A páratlan ütemű utótáncok a

⁵³ A hajdútánc-csoport legkorábbi ismert képviselője orgonatabulatúrás feldolgozásban, gazdag harmonizálással maradt fenn (1540 körül); kritikai kiadása: Johannes von LUBLIN, Vol. 5. 37–38. Formai elemzését l. alább!

⁵⁴ Ez a fajta „aszimmetria-hűség”, mely a szétrímélődést védi ki, később, a 18–19. századi közköltészet egyik népszerű csúfolójánál érhető tetten: *Hol lakik kend, húgomasszony? Keresztúrba...*

⁵⁵ MZT II. 519.

nyugati gyakorlat szerint többnyire pusztá átfogalmazásai a páros lüktetésű alapidallamnak: illet valóban csak a Manierio-féle *Ungareschánál*, valamint Heckel magyar táncában figyelhetünk meg.⁵⁶ Ennek kapcsán még egy érdekes dallamtípus „képbe kerül” – nem genetikusan, hanem motivikus rokonsága miatt. A XVI. század végének olasz tánckönyveiben (Caroso, Negri), valamint több hangszeres kiadásban (pl. Praetorius) szerepel a *Canario* nevű, temperamentumos, felelgetős tánc.⁵⁷ Nevét állítólag a Kanári-szigetéről kapta, s csaknem az egyetlen – persze kellően kicsiszolt – népi tánc típus, mely helyet kapott a manierista udvari táncok között. Dallamfigurációi kísértetiesen hasonlítanak a magyar hajdútáncokéra, csak éppen hármas lüktetéssel és nem kvintről ereszkedő, hanem emelkedő motívumokkal. A közös vonások egy része nyilván a folklorkus hangzással, a dudaimitációval függ össze, ám a kérdés további vizsgálatot igényel. Hogy ismerték-e Magyarországon a *Canariót*, arra csupán Don Diego d’Estrada utal, aki 1627-1628 közt Bethlen Gábor udvari táncánára volt. Ő állítólag több nyugati tánc mellett ezt is betanította az erdélyi fejedelem egyik farsangi bálján.⁵⁸ Lehet, hogy a zene otthonosabb volt a hazai muzsikusoknak, mint gondolnánk...? Gyanúm szerint inkább e dallamtípus tudatalatti hatását kell látnunk a Nyugaton följegyzett hajdútáncok mögött: ehhez a zenei stílushoz érezték közelinek a magyarok szilaj, motivikus táncmuzsikáját. Alább Praetorius változatát közlöm⁵⁹:

⁵⁶ A Jan z Lublina által lejegyzett Hayducky ebből a szempontból is kivétel, mivel itt a *Proportio* jelentősen átalakítja a dallamot, s ezáltal szigorúan szimmetrikus ütemrendet alakít ki: 4 :||: 4+2+2 :||. Johannes from LUBLIN, Vol. 5. 38.

⁵⁷ Táncörtörténeti elemzése magyar nyelven: Kovács G. 2002, 207–209., 226. és 249–253.

⁵⁸ KIRÁLY Péter, *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*, (Humanizmus és reformáció 22), Bp., 1995, 82.; KOVÁCS G. 2002, 323–324.

⁵⁹ La Canarie. Praetorius: *Terpsichore* (1612); Michael PRAETORIUS, *Terpsichore* (1612), bearb. von Günther OBERST, Wolfenbüttel, é. n. (Gesamtausgabe der musikalischen Werke von M. P., Band XV), 40–41.



A lublini tabulatúra (Stephan Crauß osztrák lantváltózatában is ránk maradt)⁶⁰ *Hayduczky*ja csak másodlagosan tartozik az ungaresca-körbe: félúton áll a motívumismétlő, „valódi” hajdútáncok és a korai allemande-ok között. Ugyanazt jelzi, mint a fenti hajdútáncok: a nyugati zene *asszimiláló erejét* a Keletről érkező dal-impulzusokkal szemben. A nyitósor csak látszat-háromtagú, valójában egy két ütempáros egységhez tapad hozzá önnön visszhangja.⁶¹ (Ez egyértelműen a három ütempáros nyitású allemande-ok hatása.) A második féldallam ungarescásan indul, egy kidíszítve megismételt motívummal és egy záradék-értékű egységgel. Annak rögtöni megismétlése viszont ismét szimmetrikus sort szül. A motívumképlet tehát így alakul: abb' :|| cc'b"b', hiszen a b' imitációs módon került a dallam végére. Crauß mindezt még tovább egyszerűsítette (avagy rájött az ösformára?), mivel nála a dallam két, egyenlő hosszúságú, hármas tagolású sorból áll. A nyitó ütem-pár mindkettőben eltér, a folytatás viszont megegyezik, ő ugyanis elhagyja a negyedik félsor ismétlését. Az így létrejött képlet: abb' | cbb', a proporciócska pedig szintén abb. Így szerveződött át a szép dallam az allemande vonzására.⁶²

⁶⁰ MZT II. 481-482. (a dallam közlésével).

⁶¹ A nyitó ütem-pár történeti és népzenei analógiái közismertek, pl. az *Apor Lázár tánca* és annak változatai (MZT. II. 520.).

⁶² *Hayduczky*. Jan z Lublina tabulatúrája (1540 k.), Johannes of LUBLIN, Vol. 5. 37-38.

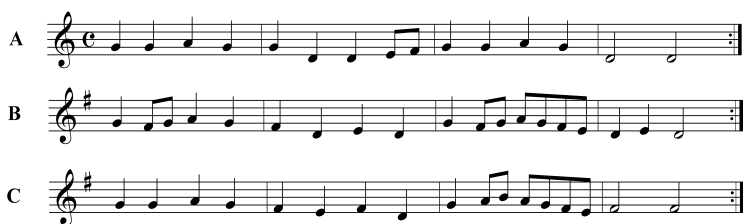


Ideje visszatérnünk a szabályos, imitációs technikával született ungarescákhoz. Lássuk elsőként a csoport egyetlen „névvel ellátott” képviselőjét, mely Velencében (1578), majd Leuvenben (1583) jelent meg, s német tabulatúrárs változatban is fennmaradt.⁶³ Ezt a dallamot *kizárólag Nyugat-Európából* ismerjük, ellentétben Heckel magyar táncával, melynek gazdag magyar, szlovák és cseh-morva népzenei variánsköre van – igaz, csak a két főornak, a záróformula nélkül. Nincs kizárva, hogy magyaros hangulatot csupán az olasz és flamand zeneműkiadók tulajdonítottak neki; közvetlen változatait egyszerűen paraszttáncnak nevezik.⁶⁴ A C) jelű, alább közreadott német variánsnak immár szerkezete sem azonos, hanem szimmetrikussá válik: AA'BB'. Lássunk néhány rokondallamot!⁶⁵

⁶³ Csak zárójelben: maga az *Ungarescha* szóalak szintén problematikus: az olaszban ez *Ongaresca* volna helyesen. A *ch* használata is fölösleges (sem BARTHA, sem DOMOKOS Mária, sem én nem is így használom, hanem a fenti helyesírással), ám Maineriónál a *Tedescha* is ilyen alakban szerepel. Lehet, hogy latin írásos közvetítéssel is számolnunk kell...?

⁶⁴ *Ungarescha* címen Giorgio MAINERIO: *Il primo libro de balli* (1578), Pierre PHALESE: *Chorearum molliorum collectanea* (1583) c. tánckönyveiben, továbbá Jacob PAIX *Ein Schön Nutz und Gebreüchlich Orgel Tabulatur* (1583) c. gyűjteményében található meg. SZABOLCSI 1959, 162. és 7. kottapélda.

⁶⁵ A) *Ungarescha*. Mainerio (1578), Giorgio MAINERIO, *Il primo libro de balli* (Venedig, 1578), hg. von Manfred SCHULER, Mainz 1960 (*Musikalische Denkmäler*, V); B) *Bauern tanz* (16. század végi német lanttab.); C) *Bauern Tantz* (Adrian Denss tabulatúrája, 16. század vége). Utóbbiak DEÁK Endre szíves közlései. További változatok Heckeltől: MZT II. 520-521.



Az alábbi álarcos tánc a 16. század végi Drezdából való. Dudaszerű T-D akkordikája mellett figyelemre méltó a három utolsó kissor, mely szinte pontosan egyezik a Mainerio-féle ősdallamával.⁶⁶



⁶⁶ *Churf. Sachs. Witwen Erster Mummerey Tanntz.* August Nörmiger orgonatabulatúrája (1598), MERIAN 1927, 234. (A ritmusértékeket kétszeresére növeltem; az 5-6. ütem ismétlése is kiegészítés.) A dallam egyszerűbb, ungaresca-záradék nélküli változatával lengyel földön találkozunk, mintegy ötven évvel később *Wytany*; azaz „köszöntő tánc” címmel, a *Muzyczne Silva Rerum* címen emlegetett kéziratban (GOLOS-STESZEWSKI 1970, 58. sz.).

Az *Ungarescha* már Maineriónál Saltarello nevű utótáncsal szerepel. Ez két szempontból érdemel figyelmet. Egyrészt: a nyitómotívum nem követi mechanikusan a páros dallamot, hanem egy ütemet „hátrahagyva”, a *-gal jelölt rész tér vissza még háromszor. Így a nagysor érzetét teljesen fölváltja a felaprózott kissorok bizonytalan lökdösődése, talán az egzotikus élményre törekedve.⁶⁷ Másrészt a *cauda* háromszor tér vissza, csekély változtatással.⁶⁸



Az *Ungarescha* Maineriónál a *Tedeschák*, vagyis az allemande-ok társaságában található. A csoport rokonságát tehát már az egykorú közreadók is észlelték. Sőt, Sforza Bianca Mária már 1494-ben rokonságot feltételezett az *ungaresco* (!) és az ő-s-allemande között.⁶⁹

DOMOKOS Mária egy másik előadásom konferencia-vitájában felvetette: vajon a magyaros jelölés tényleg a dallamra vonatkozik-e, avagy csupán a falusias, dudaszzerű bourdon-hangzásra? Maineriónál – s az ő nyomán Phalese-nél – még egy dudaimitáló dallam szerepel, egzotikus címmel: *Schiarazula marazula* (jelentését máig nem sikerült megfejteni).⁷⁰ Szerkezete és akkordikája (I és VII) nagyon közel áll a Heckel-féle hajdútánchoz,

⁶⁷ Mainerio többi proportiója kiegyensúlyozott, hű tükre a páros dallamoknak.

⁶⁸ SZABOLCSI 1959, 200-201.

⁶⁹ SZABOLCSI 1959, 166.

⁷⁰ MAINERO 1960, 31. (csupán egy tétel választja ez az Ungareschától). A dallamhoz nem járul proportio.

de nem ungarasca-elvű, hanem két, megismételt nagysorból áll. A bourdon-muzsikát tehát mindenképp népiesnek érezték a kottakiadók, szinte az a csoda, hogy egyáltalán felvették köteteikbe, ahol ennél egyszerűbb dallamok is gazdag harmonizálással szerepelnek... Egyetlen okuk a piacképesség lehetett, vagyis ezeket a melódiákat széles körben ismerhették a zenekedvelők. Szabolcsi Bence szavaival: „A XVI. század még nem keresett a táncokban „nemzeti karaktert” a 19. század módjára, de ösztönösen érzékeny volt az intonáció terén, és csak bizonyos „határjelenségeket” fogadott el nemzetközi, helyesebben közösen-nemzeti, polinacionális érvényűeknek. Ilyen lehetőség nyílt a szapphói lejtésű dal- és táncformában, ha az bizonyos könnyű, vulgárisan éles és pattogó melodikával társult; elfogadta a flamand közönség, bár magyarosan vagy lengyelesen hangzott, s el a magyar is, bár olaszosan vagy németesen lejtett.”⁷¹

Azt se felejtsük el, hogy Mainerio Velencében adta ki ezeket a táncokat. Ez a város a magyar nemes ifjak kedvelt találkozóhelye, politikai és üzleti tárgyalások kedvelt központja volt. Talán nem véletlen, hogy Balassi *Giannetta Padoana* nótajelzését épp Mainerio egyik táncában sikerült azonosítani Virágh Lászlónak.⁷² Sem a kiadvány, sem a környezet nem idegen tehát a 16. századi magyar kultúrától.⁷³

A korszak másik, ungarasca-elvű, kisrondóra emlékeztető sorarányú, „magyar induló”-nak nevezett emléke August Nörmiger orgonatabulatúrájában maradt ránk (1598), ahol több, hasonló képletű dallam is szerepel. Közvetlen szomszédságában találjuk a fenti táblázatban már közölt *Auffzugkot*, mely a *Heiducken Tanz* variánskörébe tartozik. Az alább bemutatott dallam a többi hajdútánchoz hasonlóan ereszkedő (bár kissé ráérősebb, négy ütemre oszló) motívummal kezdődik, a két belső sor viszont nem

⁷¹ SZABOLCSI 1959, 168. (a szapphikus modell nemzetközisége kapcsán).

⁷² A kérdésről részletesen: VIRÁGH László, *Balassi Bálint: „Az Gianeta Padovana nótájára”*, Magyar Zene, 1976, 3-11.

⁷³ A 17. századból további elgondolkodtató adatokkal szolgál MZT II. 516.

azonos, hanem egymásra felel, a záróelem pedig tiszta imitációval megismétli a 3-4. ütemet. Ezzel a kicsit elnagyolt szerkesztéssel hazai forrásokban majd a 18. század első felében találkozunk, amikor elszaporodnak az ungarescákban az imitáció „szigorával” kordában tartott, de el-elszabaduló dallamrészek, s emiatt szervetlennek érezzük a zárósort.⁷⁴



Ez az induló talán még annyira sem kötődik a katonákhoz, mint a társa. Változatát Momerey, vagyis álarcos tánc néven jegyezték föl (áthúzva ezzel a *Pollenscher Dantz*, azaz „lengyel tánc” címet).⁷⁵ Egzotikus elem lett volna a „magyarsága”? A dudabaszus, mint láttuk, a magunkfajta félbarbár, de legalábbis parasztos népek zenéjéhez dukált a kiadványokban. Ekkoriban a zsidótáncok is ilyenek, pedig meglehet, hogy ez nem több egy zenében megfogalmazott előítéletnél.⁷⁶

Hogy a magyar legalább olyan érdekes karakterfigura volt a nyugati publikum számára, mint a szerezsen – melynek pantomimszerű táncát *La Morisque (moresca)* néven ismerjük –, csak egy adattal hadd érzékeltessem. Indulónkkal csaknem egy időben adja ki Cesare Negri a tánckönyvében azt a koreográfiát, amelyet

⁷⁴ Jelenlétét gyakran semmi mással nem tudom magyarázni, mint a koreográfiai háttérrel, no meg a kordivattal.

⁷⁵ MZT II. 500–501., 9. kottapélda. A forrásául szolgáló gyűjtemény - Nörmigeréhez hasonlóan - a drezdai száz választófejedelmi udvar 16. század végi zeneéletéről tanúskodik (501.). Nörmigernél egész sorozatát találjuk a Mummerey című táncoknak, köztük a Mainerio-féle ungaresca második felének dallamrokonával!

⁷⁶ MZT II. 522.

magyar ruhába öltözött, fáklyás legények táncoltak egy itáliai főúri lakodalmon. (Mondanom sem kell: ez a zene is allemande-származék...) ⁷⁷

*

A 16. században tanúi voltunk az allemande első nagy divathullámának, mely az ungarasca-elvű dallamokat soha nem látott bőségben árasztotta szét Európában. Már 1550 táján készen álltak a dallamszervezés legfontosabb paneli, melyekre ez a sokféleségében is homogén zenei rendszer támaszkodhatott. A javarészt német műveltségi orientáció miatt Lengyelországban és valószínűleg hazánkban is gyorsan elterjedtek ezek a dallamok, és idő teltével mindenképp kölcsönhatásba léptek a nemzeti hagyományokkal. Hogy mindezt csak a nyugati zenekedvelők szórva nyos lejegyzéseiből ismerjük, akiknek a „tükre” akaratlanul is torzít, nem változtat a tényen, hogy a magyarnak vagy hajdútáncnak nevezett, motívumismétlő dallamocskákból még csak mechanikusan alkalmazott záróformulától a valóban ungarasca-elvű Mainerio- és Nörmiger-féle táncokig ível a forma szabályainak elsajátítása (némi egyszerűsítéssel), vagyis az elmélyült recepció. Amit tehát anyanyelvű irodalmunk a klerikus-vágáns hagyomány újragondolásával lépésről lépésre tesz meg – hiszen Balassi előtt nincs olyan magyar vers, ami maradéktalanul megfelelné az ungarasca-elvnek! –, arra a zene kétfrontos küzdelemben vállalkozhat: néhány dallam közvetlen átvételével és ezzel egyidejűleg a szerkezeti szabályok lassú beépítésével. Mindhárom folyamat a XVII. században hozza meg termését Magyarországon.

⁷⁷ A táncot Milánóban adták elő 1599-ben, Ausztriai Albert főherceg és Spanyol Izabella esküvőjén. Cesare Negri 1602-ben közölte a koreográfiákat tánc-könyvében (*Le gratie d'Amore*). A magyar ruhába öltözött férfiak táncának címe: *Ballo fatto da sei cavalieri*. Pamela JONES, *Spectacle in Milan: Cesare Negri's torch dances*, Early Music, 1986 May, 184., 192-193., 195. (a koreográfia és a dallam részletes közlésével).